



BEETHOVEN

The Piano Concertos

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*
DIE KÖLNER AKADEMIE
MICHAEL ALEXANDER WILLENS

van BEETHOVEN, Ludwig (1770–1827)

DISC 1 (Playing time: 87'56)

Piano Concerto No. 1 in C major, Op. 15	30'40
1 I. <i>Allegro con brio</i>	13'38
2 II. <i>Largo</i>	8'27
3 III. Rondo. <i>Allegro</i>	8'25
Piano Concerto No. 2 in B flat major, Op. 19	25'46
4 I. <i>Allegro con brio</i>	13'20
4 II. <i>Adagio</i>	6'35
6 III. Rondo. <i>Allegro molto</i>	5'43
Piano Concerto No. 4 in G major, Op. 58	30'30
7 I. <i>Allegro moderato</i>	17'02
8 II. <i>Andante con moto</i>	3'37
9 III. Rondo. <i>Vivace</i>	9'44

DISC 2 (Playing time: 69'17)

Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37 32'56

- | | | |
|---|----------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro con brio</i> | 15'17 |
| 2 | II. <i>Largo</i> | 8'36 |
| 3 | III. Rondo. <i>Allegro</i> | 8'54 |

Piano Concerto No.5 in E flat major, Op.73 35'32
'Emperor'

- | | | |
|---|---------------------------------|-------|
| 4 | I. <i>Allegro</i> | 18'55 |
| 5 | II. <i>Adagio un poco mosso</i> | 6'12 |
| 6 | III. Rondo. <i>Allegro</i> | 10'19 |

TT: 157'13

Ronald Brautigam *fortepiano*

Die Kölner Akademie

Michael Alexander Willens *conductor*

Instrumentarium:

Concertos 1, 2 and 3: Paul McNulty 2012, after Walter & Sohn c.1805 (see p. 12)

Concertos 4 & 5: Paul McNulty 2007, after Conrad Graf c.1819 (see p. 13)

Performance materials from G. Henle Verlag, Munich

Beethoven's Piano Concertos

Although Ludwig van Beethoven distinguished himself in all musical genres, we can state without fear of exaggeration that, as he was one of the finest pianists of his era and an improviser of genius, the piano was his preferred territory for musical exploration. Beethoven continued to compose for solo piano until the last years of his life, but his deafness forced him to retire from performing, and his interest in the concerto form diminished. Nonetheless, with just five piano concertos composed over a period of some twenty years, Beethoven not only achieved a brilliant conclusion to the Classical piano concerto genre, but also established a new model: the Romantic concerto, a sort of symphony with obbligato piano, which remained a reference point throughout the nineteenth century and also at the beginning of the twentieth.

Of course the keyboard concerto, initially for harpsichord and then for piano, had existed since the first half of the eighteenth century, but it was Mozart who took it to a level of absolute perfection. Beyond mere formal mastery, Mozart created a new dynamic between the soloist and the orchestra in which, at the heart of a veritable drama without words, he established an instrumental dialogue between the protagonists, 'something similar to a tragedy of the ancients, where the actor expresses his feelings not to the audience, but to the chorus which was involved most sparingly in the action, and at the same time was entitled to participate in the expression of feelings.' (Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 1793).

When it was Beethoven's turn to tackle the concerto genre, he initially tried to follow Mozart's model. As well as five 'official' piano concertos, he composed at least two others before he moved permanently to Vienna in 1792, and one of these (in E flat major, WoO 4) has survived in the form of a piano part and a reduction of

the orchestral score. Various reconstructions have been made, including one by Ronald Brautigam, published in 2008.

The earliest of Beethoven's five 'official' concertos was in fact the one now known as No. 2 in B flat major, Op. 19, largely written while the composer was still in Bonn in 1788 and 1789. Three other versions followed (probably involving the replacement of the original third movement with the one we know today) before it was published in 1801. It was with this work that Beethoven made his Viennese concert debut at the Kleiner Redoutensaal in 1795, conducted by Joseph Haydn. Although the piece was received enthusiastically and he played it several times more, it seems that he was not satisfied with it. In January 1801 he told his friend and publisher F. A. Hoffmeister: 'I value the concerto at only 10 ducats, because, as I wrote to you before, I don't regard it as one of my best.' Was he being too modest? At the time of the concerto's publication, more than ten years after it was written, Beethoven's stylistic language had evolved considerably and the work must have seemed dated and, especially, too close to its role models.

Beethoven started to compose the Concerto 'No. 1' in C major, Op. 15, in 1795, after his move to Vienna. We know that he played it a number of times, in Berlin, Pressburg (Bratislava), perhaps in Budapest and Vienna in 1796, in Prague in 1798 and once more in Vienna in April 1800, in a revised version. Before its publication in early 1801 he once more overhauled the piano part completely.

After the first two concertos, which still closely follow the models of his illustrious predecessors Haydn and Mozart, Concerto No. 3 in C major, Op. 37, marks a change of course and a profound stylistic change. It was composed over a long period: begun in 1796, it was not completed until 1803, a time that included the crisis of 1802 to which the Heiligenstadt Testament bears witness, and also the period of the revolutionary 'Eroica' Symphony. The emotional content is from now on more important, and it is possible to consider the works composed at this time as the begin-

ning of Romanticism in music. The Third Piano Concerto is in a minor key – a rarity until that time. Even better: it is in C minor, Beethoven’s favourite key for tormented heroism, the key of the funeral march in the Third Symphony, of the ‘Pathétique’ Sonata and of the Fifth Symphony. It has been suggested that Mozart’s piano concertos in D minor (K 466) and C minor (K 491), of which Beethoven was especially fond and with which his concerto shares certain features, might have been his model. It was premièred at the Theater an der Wien in April 1803 with – as usual – the composer as soloist. The page turner later related that at rehearsal long passages in the solo part were empty, as Beethoven had not had time to write them down: ‘Beethoven asked me to turn the pages for him but, good heavens, it was easier said than done. I saw hardly anything except for blank pages, or at the most here and there a few hieroglyphics that were totally incomprehensible for me; he played the solo part almost entirely from memory, as – like so often – he had not had time to write it out in full.’ Having agreed to the publication of his first two concertos, with which he was not wholly satisfied, Beethoven appears to have been happier this time because he delayed the publication, reserving for himself the opportunity of showing off with the work until 1804. Had he not written to his publisher in 1801: ‘a good policy for a musician is to keep your best concertos for yourself for a while’?

Beethoven’s emancipation from the Mozartian model can be felt from this work onwards: freed from the obligation to please audiences by writing virtuosic music, he now set out a new conception of the concerto in which the traditional roles of the soloist and orchestra are questioned, and the duality of solo and tutti is avoided. Moreover, he calls for even greater virtuosity without distracting from the musical content or diminishing the orchestra’s role. The piano writing, pushing the instrument to its limits, testifies to this new approach, and this has led some commentators to remark that Beethoven was writing for the piano of the future. The choice of instruments for this recording reflects this process of evolution. Ronald Brautigam has

chosen two pianos made by Paul McNulty. For the first three concertos he uses a copy of an instrument by Walter & Sohn from 1805. Walter pianos, from the ‘Viennese’ school, were held in particularly high regard by Mozart, who praised their singing, full sonority. For the last two concertos with their new aesthetic approach, the instrument is a copy of one by Conrad Graf from 1819 with a range of six and a half octaves; its ‘una corda’ pedal is used to particular effect in the slow movement of the Fourth Concerto. The more sonorous and robust pianos built by Graf were the only ones capable of expressing the energy and intensity of Beethoven’s newest works.

Composed in 1806, the Concerto No. 4 in G major, Op. 58, is contemporary with the Fourth Symphony, Violin Concerto and ‘Appassionata’ Sonata. Right at the start there is a surprise: it opens not with a conventional orchestral introduction but on the solo piano – and delicately, too. Of course Mozart had done something similar (in his ‘Jenamy’ Concerto, K 271), but here we find a new relationship between soloist and orchestra; from now on they work together much more closely. Beethoven’s pupil Carl Czerny noted in a text about performing Beethoven’s piano works that ‘there is no doubt that in many of his most beautiful works Beethoven was inspired by... visions or pictures from his reading or from his own lively imagination’. In the absence of sketches or statements from Beethoven it is impossible to determine the work’s source of inspiration, but nonetheless the nineteenth-century German musicologist Adolph Bernhard Marx suggested that the story of Orpheus snatching Eurydice from the furies of Hades by the power of his music alone might have inspired the second movement, *Andante con moto*. It takes place in the realm of shadows: first the orchestra, in unison, presents a lugubrious march-like theme, to which the piano responds timidly: Orpheus addresses the hostile furies. After a dialogue during which the two parties present ever shorter arguments, the furies are charmed, *decrescendo*, by Orpheus’s song and gradually fade away, while the piano gains in confidence and guides Eurydice through the shadows of Hades. The piano’s trills represent Orpheus’s

dismay after he breaks his promise and turns to see Eurydice behind him. The furies reclaim Eurydice, who returns to the shadows, and the orchestra, *pianissimo* but implacably, takes up the motifs heard at the start of the movement.

First performed at a private concert at the Lobkowitz Palace in Vienna in March 1807, the concerto received its public première on 22nd December 1808 at the Theater an der Wien, at a concert that has gone down in history; the programme also included the first performances of the Fifth and Sixth Symphonies and the *Choral Fantasy* for piano, choir and orchestra. Despite favourable reviews ('the most admirable, individual, artistic and complex of all Beethoven's works' – *Allgemeine musikalische Zeitung*, 17th May 1908), the work then fell into oblivion until Felix Mendelssohn included it in his concert programmes all over Europe in the 1830s and Clara Schumann made it one of her favourite works, also performing it frequently.

This concerto was the last that Beethoven himself played in public, as his deafness then became almost total. Nevertheless, he set about composing a new concerto even though he probably knew that he would never be the soloist. And what a concerto! Concerto No. 5 in E flat major (a radiant key for Beethoven, that of the 'Eroica' Symphony) is now one of the best known in the entire concert repertoire. The nickname 'Emperor' does not come from the composer but rather from his English publisher and friend Johann Baptist Cramer. We should not look for any link to Napoleon (for whom Beethoven is known to have had contempt); it was rather an allusion to the 'imperial' character of the concerto. Napoleon did, however, play a part during its composition: Beethoven started work on the piece in March 1809 but had to break off at the time of the siege and subsequent occupation of Vienna by French troops. This situation might explain the inclusion of martial rhythms, aggressive themes and triumphant motifs, the proclamatory tone of the first movement and the presence – in the sketches – of comments such as 'Angriff – Sieg' (attack – victory) and 'Auf die Schlacht Jubelgesang' (Into battle

– song of triumph). Work on the second movement coincided with Austria’s declaration of war on Napoleon on 9th April and, again in the sketches, we can find evidence of the composer’s state of mind: on the first page of this movement he wrote: ‘Östreich löhne Napoleon’ (Austria rewards Napoleon).

Beethoven did not plan any cadenzas in this concerto: the piano part is so highly charged and demands such virtuosity that they would be superfluous. Its first (private) performance did not take place until January 1811, when the solo part was played by its dedicatee, Archduke Rudolf of Austria (to whom the Fourth Concerto was also dedicated). The first public performance was in Leipzig on 28th November 1811 with Beethoven’s pupil Friedrich Schneider at the piano. The triumphant reception it enjoyed then, when its originality and energy were praised, was not repeated three months later, in Vienna in February 1812: on that occasion it was felt to be too complex and too long, and the composer was criticized for being too full of his own genius.

Like the Fourth Concerto, the Fifth disappeared from the repertoire, and it was Franz Liszt who contributed to its rediscovery by playing it all over Europe. But despite the reception that conservative Vienna gave the concerto, it has not only become one of Beethoven’s most emblematic works but also marked the birth of the great symphonic concerto, and its influence was to be felt throughout the century to come.

© *Jean-Pascal Vachon 2019*

Ronald Brautigam has deservedly earned a reputation as one of Holland’s most respected musicians, remarkable not only for his virtuosity and musicality but also for the eclectic nature of his musical interests. He has received numerous awards including the Nederlandse Muziekprijs, the highest Dutch musical award. A student

of the legendary Rudolf Serkin, Ronald Brautigam performs regularly with leading orchestras including the Royal Concertgebouw Orchestra, BBC Philharmonic Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, Hong Kong Philharmonic Orchestra, Orchestre National de France and Gewandhausorchester Leipzig. Among the distinguished conductors that he has performed alongside are Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Marek Janowski, Sir Roger Norrington, Marin Alsop, Sir Simon Rattle and Iván Fischer.

Besides his performances on modern instruments Ronald Brautigam has established himself as a leading exponent of the fortepiano, working with orchestras such as the Orchestra of the Age of Enlightenment, Tafelmusik, the Freiburg Baroque Orchestra, the Wiener Akademie, Concerto Copenhagen and l'Orchestre des Champs-Élysées.

In 1995 Ronald Brautigam began what has proved a highly successful association with the BIS Records. His discography of over 60 recordings to date includes the complete works for solo keyboard of Beethoven, Mozart and Haydn on the fortepiano, as well as an 11-disc series of Mozart's complete piano concertos on the fortepiano with the Kölner Akademie, playing on period instruments. Among his most recent releases is an acclaimed disc of Mendelssohn's works for piano and orchestra. His recordings have received prestigious awards such as the Edison Klassiek Award, Diapason d'Or de l'année, MIDEM Classical Award and the Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik. Ronald Brautigam is a professor at the Hochschule für Musik in Basel.

www.ronaldbrautigam.com

Based in Cologne, **Die Kölner Akademie** is a unique ensemble performing music from the seventeenth to the twenty-first centuries on both period instruments with its own choir and world-renowned guest soloists. The ensemble seeks to bring out

the composers' intentions by using historical seating plans, critical editions and the proper instrumentation for each work. The orchestra has received the highest critical acclaim internationally for its outstanding performances. Many of these have been broadcast live and several have been filmed for television. Die Kölner Akademie has made over 40 world première recordings of unknown works; several have been nominated for and received awards. Future plans include tours throughout Europe, South America, North America, Asia and the Middle East.

www.koelnerakademie.com

Michael Alexander Willens, music director of Die Kölner Akademie, studied conducting with John Nelson at the Juilliard School in New York, where he received B.M. and M.M. degrees. He has also studied with Jacques-Louis Monod, Harold Farberman and Leonard Bernstein at Tanglewood, and choral conducting with Paul Vorwerk. Willens' broad experience has given him an unusual depth of background and familiarity with performance practice styles ranging from baroque, classical and romantic through to contemporary as well as jazz and pop music. He has conducted concerts at major festivals in Europe, North and South America and Asia, receiving the highest critical praise, for instance in *Gramophone*: 'Willens achieves an impeccably stylish and enjoyable performance'.

In addition to standard repertoire, Michael Alexander Willens is dedicated to performing works by lesser-known contemporary American composers and has conducted several world premières, many of which have been broadcast live or filmed for television. He is also keenly interested in bringing neglected music from the past to the fore and has made numerous world première recordings featuring such works as well as performing them in concert. Besides his commitment to Die Kölner Akademie, Michael Alexander Willens has guest-conducted orchestras in Germany, Poland, the Netherlands, Brazil, Canada and Israel.

Concertos Nos 1–3: Paul McNulty 2012, after Walter & Sohn c. 1805



Anton Walter (1752–1826), who had the title of ‘Chamber Organ Builder and Instrument Maker in Vienna’, was the most famous fortepiano maker of his time. He built some 700 instruments, which were praised by Mozart, who bought a Walter in 1782, and by Beethoven, who nearly succeeded in buying one (at a steep discount) in 1802. Born near Stuttgart, Anton Walter became active in Vienna in 1778. When in 1800 his stepson joined the company, the firm name was changed from ‘Anton Walter’ to ‘Anton Walter und Sohn’.

Compass: FF–c4 · Knee pedals: Sustaining and moderator

Material: walnut with French polish · Measurements: 221cm/108cm/32cm, c. 97kg

Concertos Nos 4 & 5: Paul McNulty 2007, after Conrad Graf c. 1819



Conrad Graf (1782–1851) was born in Riedlingen (Württemberg) and came to Vienna in 1799 as a joiner. He opened his own piano workshop in 1804 and in 1824 he received the title ‘Imperial Royal Court Fortepiano Maker’ (‘k.k. Hofpiano und Claviermacher’). As such, Graf supplied instruments to all the apartments of the imperial court and in 1825 he provided a pianoforte for Ludwig van Beethoven. Chopin, Robert and Clara Schumann, Liszt, Mendelssohn and Brahms held Graf’s pianos in the highest esteem.

Compass: CC–f⁴ · Four pedals: moderator, double moderator, sustaining and una corda
Material: walnut with French polish · Measurements: 240 cm/122cm/35cm, c. 160kg

Beethovens Klavierkonzerte

Obwohl Ludwig van Beethoven sich in allen musikalischen Gattungen hervorgetan hat, steht außer Zweifel, dass das Klavier für ihn – einen der besten Pianisten seiner Zeit und ein genialer Improvisator – das ideale Gebiet für musikalische Erkundungen war. Auch wenn er nahezu bis in seine letzten Lebensjahre für Klavier solo komponierte, zwang ihn seine Taubheit zum Rückzug von der Bühne, und sein Interesse am Klavierkonzert nahm ab. Dennoch gelang es Beethoven mit nur fünf Konzerten über einen Zeitraum von zwanzig Jahren nicht nur, das Klavierkonzert der Klassik auf glänzende Weise zu vollenden, sondern auch ein neues Modell zu etablieren: das romantische Konzert, eine Art Symphonie mit obligatem Klavier, das im Laufe des 19. und noch Anfang des 20. Jahrhunderts die maßgebliche Referenz sein sollte.

Zwar begegnet das Konzert für Tasteninstrument – zuerst Cembalo, dann Klavier – seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, aber erst Mozart führte es zu absoluter Vollkommenheit. Über die formale Meisterschaft hinaus entwickelte er eine neue Dynamik zwischen Solist und Orchester, bei der im Zentrum einer wahren dramatischen Handlung ohne Worte ein instrumentaler Dialog zwischen den Protagonisten entsteht – „etwas ähnliches mit der Tragödie der Alten [...], wo der Schauspieler seine Empfindungen nicht gegen das Parterre, sondern gegen den Chor äußerte, und dieser hingegen auf das genaueste mit in die Handlung verflochten, und zugleich berechtigt war, an dem Ausdrücke der Empfindungen Antheil zu haben“ (Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 1793).

Als Beethoven sich seinerseits mit der Konzertform beschäftigte, griff er zunächst auf Mozarts Modell zurück. (Übrigens hat Beethoven über die fünf „offiziellen“ Konzerte hinaus vor seiner endgültigen Übersiedlung nach Wien 1792 noch

mindestens zwei weitere Klavierkonzerte komponiert, von denen uns eines – das Konzert in Es-Dur WoO 4 – in Form des Klavierparts und einer Reduktion des Orchestertutts für Klavier überliefert ist. Es gab verschiedene Rekonstruktionsversuche, darunter einen von Ronald Brautigam, der 2008 veröffentlicht wurde.)

Das chronologisch erste von Beethovens fünf „offiziellen“ Konzerten ist das „Zweite“ Klavierkonzert in B-Dur op. 19. Es wurde weitgehend 1788/89 komponiert, noch zu Beethovens Bonner Zeit. Vor der Drucklegung im Jahr 1801 sollten drei weitere Fassungen entstehen (die u.a. wahrscheinlich auch den Ersatz des dritten Satzes durch den heute bekannten mit sich brachten). Mit diesem Werk gab Beethoven 1795 sein Wiener Konzertdebüt im kleinen Redoutensaal unter der Leitung von Joseph Haydn, doch es scheint, als sei er trotz der begeisterten Aufnahme unzufrieden gewesen, obschon er das Konzert noch mehrmals spielen sollte. Im Januar 1801 schrieb er seinem Freund und Verleger F. A. Hoffmeister: „... das Concert schlage nur zu 10 Dukaten an, weil wie schon geschrieben ich's nicht für eins von meinen besten ausgabe“. Übertriebene Bescheidenheit? Tatsächlich hatte sich Beethovens Tonsprache zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Konzerts – mehr als zehn Jahre nach seiner Komposition – erheblich weiterentwickelt, so dass es nun veraltet und vor allem seinen Vorbildern zu verbunden erscheinen musste.

Das „Erste“ Konzert in C-Dur op. 15 entstand ab 1795, d.h. nach Beethovens Übersiedlung nach Wien. Wir wissen, dass er es mehrmals gespielt hat: in Berlin, in Pressburg (heute Bratislava), vielleicht 1796 in Budapest und Wien, 1798 in Prag und, in einer überarbeiteten Fassung, im April 1800 wieder in Wien. Vor seiner Veröffentlichung Anfang 1801 wurde der Klavierpart noch einmal komplett überarbeitet.

Nach diesen ersten beiden Konzerten, die noch immer eng an die Vorbilder seiner berühmten Vorgänger Haydn und Mozart anknüpfen, markiert das Konzert Nr. 3 in c-moll op. 37 einen Bruch und einen tiefgreifenden stilistischen Wandel. Seine Entstehungsgeschichte ist lang: 1796 begonnen, wurde es erst 1803 vollendet – ein

Zeitgenosse mithin der Krise von 1802, die sich ebenso im Heiligenstädter Testament wie in der revolutionären „Eroica“-Symphonie niederschlug. Die emotionale Dimension hat nun größere Bedeutung erlangt, und man kann die in dieser Zeit komponierten Werke durchaus als den Beginn der Romantik in der Musik betrachten. Das Konzert Nr. 3 steht – eine Seltenheit bis dato – in einer Molltonart. Mehr noch: Es steht in der ungestüm-heroischen Tonart c-moll, der des Trauermarschs der Dritten Symphonie, der „Pathétique“-Sonate op. 13 und der Fünften Symphonie. Man nimmt an, dass Mozarts Klavierkonzerte in d-moll KV 466 und c-moll KV 491, die Beethoven besonders schätzte und mit denen sein Konzert bestimmte Eigenschaften teilt, als Muster gedient haben könnten. Bei der Uraufführung im April 1803 im Theater an der Wien, war, wie gewohnt, Beethoven der Solist. Der Umblätterer wird später berichten, dass zum Zeitpunkt der Proben große Teile der Klavierstimme leer waren, weil Beethoven zu wenig Zeit gehabt hatte: „Beim Vortrage seiner Concert-Sätze lud er mich ein, ihm umzuwenden; aber – hilf Himmel! – das war leichter gesagt als gethan; ich erblickte fast lauter leere Blätter; höchstens auf einer oder der anderen Seite ein paar, nur ihm zum erinnernden Leitfaden dienende, mir rein unverständliche egypische Hieroglyphen hingekritzelt; denn er spielte beinahe die ganze Prinzipal-Stimme bloß aus dem Gedächtniß, da ihm, wie fast gewöhnlich der Fall eintrat, die Zeit zu kurz ward, solche vollständig zu Papiere zu bringen.“ Nachdem Beethoven der Veröffentlichung seiner ersten beiden Konzerte zugestimmt hatte, auch ohne mit ihnen ganz zufrieden zu sein, lagen die Dinge nun offenbar anders: Beethoven war mit dem Dritten Klavierkonzert so zufrieden, dass er die Drucklegung verzögerte, um sich das exklusive Privileg vorzubehalten, damit bis 1804 auf der Konzertbühne zu glänzen. Hatte er nicht 1801 an seinen Verleger geschrieben: „Es erfordert die musikalische Politik die besten Concerte eine Zeitlang bei sich zu behalten“?

Von diesem Werk an spürt man Beethovens Emanzipation von Mozarts Modell: Er befreit sich von der Verpflichtung, mit einer brillanten Musik zu gefallen und

präsentiert einen neuen Konzerttypus, der die traditionellen Rollen von Solist und Orchester in Frage stellt und die Solo/Tutti-Dualität hinter sich lässt. Darüber hinaus erhält die Virtuosität noch mehr Gewicht, ohne jedoch vom musikalischen Inhalt abzulenken oder die Rolle des Orchesters zu schmälern. Der Klaviersatz, der das Instrument an seine Grenzen treibt, zeugt von diesem neuen Ansatz, der einige begeisterte Kommentatoren zu der Vermutung veranlasste, Beethoven komponiere für das Klavier der Zukunft. Die Wahl der Instrumente für diese Einspielung spiegelt diese Entwicklung wider. Ronald Brautigam hat sich für zwei Hammerklaviere des Klavierbauers Paul McNulty entschieden: Die ersten drei Konzerte spielt er auf der Kopie eines Instruments von Walter & Sohn aus dem Jahr 1805. Walters Klaviere, die aus der sogenannten „Wiener Schule“ stammen, wurden von Mozart sehr geschätzt, der ihren kantablen und vollen Klang lobte. Für die letzten beiden, unter neuen ästhetischen Vorzeichen stehenden Konzerte wählte er die Kopie eines Instruments von Conrad Graf aus dem Jahr 1819 mit sechseinhalb Oktaven und einem „una corda“-Pedal, das insbesondere im langsamen Satz des Konzerts Nr. 4 zum Einsatz kommt. Die robusteren und klangvolleren Klaviere von Graf waren nunmehr als einzige in der Lage, der Energie und Intensität von Beethovens neuen Werken gerecht zu werden.

Das 1806 komponierte Konzert Nr. 4 in G-Dur op. 58 ist ein Zeitgenosse der Vierten Symphonie, des Violinkonzerts und der „Appassionata“-Sonate. Von Anfang an wartet es mit Überraschungen auf: Statt der traditionellen Orchestereinführung eröffnet allein das Klavier das Werk. Und das auf sanfte Weise! Zwar hatte auch Mozart schon Ähnliches getan (im „Jenamy“-Konzert KV 271), doch hier entsteht eine neue Beziehung zwischen Solist und Orchester, die nun viel enger zusammenarbeiten. Beethovens Schüler Carl Czerny bemerkte in einer Schrift über den Vortrag von Beethovens Klavierwerken, es sei „gewiss, dass Beethoven sich zu vielen seiner schönsten Werke durch [...] aus der Lektüre oder aus der eignen

regen Phantasie geschöpfte Visionen und Bilder begeisterte.“ Wenngleich es ohne Skizzen und Zeugnisse Beethovens schwierig ist, die Inspirationsquelle für dieses Werk zu bestimmen, schlug Adolph Bernhard Marx, ein deutscher Musikwissenschaftler des 19. Jahrhunderts, vor, dass der Mythos von Orpheus, der Eurydike durch die schiere Kraft seiner Musik den Furien der Unterwelt abtrotzte, den zweiten Satz (*Andante con moto*) inspiriert habe. Im Reich der Schatten stellt das Orchester zunächst unisono ein düsteres, marschähnliches Thema vor, auf das das Klavier schüchtern reagiert: Orpheus wendet sich an die feindseligen Furien. Nach einem Dialog, in dem die Argumente der beiden Beteiligten immer kürzer werden, lassen sich die Furien durch Orpheus' Gesang verzaubern und verblassen allmählich (*decrescendo*), während das Klavier Selbstvertrauen gewinnt und Eurydike durch die Dunkelheit der Hölle geleitet. Die Triller des Klaviers veranschaulichen Orpheus' Verzweiflung, nachdem er durch den Blick zurück auf Eurydike sein Versprechen gebrochen hat. Die Furien ergreifen Besitz von Eurydike, sie kehrt in die Dunkelheit zurück und das Orchester greift – *pianissimo*, aber unerbittlich – die eingangs des Satzes erklingenden Motive wieder auf.

Im März 1807 im Palais Lobkowitz in Wien in privatem Kreis aufgeführt, fand die öffentliche Uraufführung des Konzerts am 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien statt – im Rahmen jener legendären „Akademie“, die darüber hinaus auch die Uraufführungen der Fünften und der Sechsten Symphonie sowie der Fantasie für Klavier, Chor und Orchester umfasste. Trotz positiver Kritik („das wunderbarste, eigenthümlichste, künstlichste und schwierigste von allen [...], die B. geschrieben hat“, so die *Allgemeine musikalische Zeitung*, 17. Mai 1809) geriet das Werk in Vergessenheit, bis Felix Mendelssohn es in den 1830er Jahren in seinen Konzerten in ganz Europa spielte und Clara Schumann es zu einem ihrer häufig aufgeführten Lieblingswerke machte.

Angesichts seiner fast vollständigen Taubheit war dies das letzte Klavierkonzert,

das Beethoven selber in der Öffentlichkeit spielte. Der Komposition des nächsten Konzerts widmete er sich wohl in dem Wissen, dass nicht er der Solist sein würde. Doch was für ein Konzert! Das 5. Konzert in Es-Dur (eine Tonart mit besonderer Strahlkraft bei Beethoven: die der „Eroica“-Symphonie) ist heute eines der berühmtesten der gesamten Konzertliteratur. Nebenbei sei angemerkt, dass der im englischen Sprachraum gebräuchliche Beiname „The Emperor“ („Der Kaiser“) nicht von Beethoven, sondern von dem Pianisten und Verleger Johann Baptist Cramer, einem Freund des Komponisten, stammt. Nach einer Verbindung mit Napoleon zu suchen (den Beethoven, wie wir wissen, verachtet hat), wäre müßig, eher handelt es sich hier um eine Anspielung auf den „kaiserlichen“ Charakter des Konzerts. Napoleon spielte jedoch eine andere Rolle bei der Komposition: Beethoven nahm die Arbeiten im März 1809 auf, musste aber abbrechen, als die französischen Truppen Wien bombardierten und besetzten. Dieses Umfeld kann die kämpferischen Rhythmen, aggressiven Themen, triumphalen Motive, den Verkündigungston des ersten Satzes und Skizzeneinträge wie „Angriff – Sieg“ und „Auf die Schlacht Jubelgesang“ erklären. Die Arbeit am zweiten Satz fiel mit der österreichischen Kriegserklärung an Napoleon am 9. April zusammen, und die Skizzen beleuchten den Gemütszustand des Komponisten, der auf der ersten Seite des zweiten Satzes „Östreich löhne Napoleon“ (d.h. Österreich zahle es Napoleon heim) notierte.

Beethoven hat für dieses Konzert keine Kadenz vorgesehen: Der Klavierpart ist so reichhaltig und erfordert eine solche Virtuosität, dass sie überflüssig wäre. Das Fünfte Klavierkonzert erlebte seine private Erstaufführung im Januar 1811 durch den Widmungsträger, Erzherzog Rudolph von Österreich (dem übrigens auch das Konzert Nr. 4 gewidmet ist), während die öffentliche Uraufführung am 28. November 1811 in Leipzig mit Beethovens Schüler Friedrich Schneider am Klavier stattfand. Der Triumph, den das Werk dort errang (man lobte insbesondere seine Originalität und Kraft), sollte sich drei Monate später, im Februar 1812 in Wien, nicht

wiederholen: Man empfand das Konzert als zu schwierig und zu lang und warf dem Komponisten vor, sich allzu sehr auf sein Genie zu verlassen. Wie das Vierte Konzert verschwand auch das Fünfte aus dem Repertoire; es war Franz Liszt, der zu seiner Wiederentdeckung beitrug, indem er es später in ganz Europa spielte.

Doch unabhängig davon, wie das konservative Wien das Fünfte Konzert aufnahm – es wurde nicht nur zu einem der ikonischen Werke Beethovens, es markiert auch die Geburtsstunde des großen symphonischen Konzerts, dessen Einfluss das angebrochene Jahrhundert prägen sollte.

© *Jean-Pascal Vachon 2019*

Ronald Brautigam gilt aus gutem Grund als einer der renommiertesten Musiker der Niederlande – nicht nur wegen seiner Virtuosität und Musikalität, sondern auch aufgrund der Vielseitigkeit seiner musikalischen Interessen. Er hat zahlreiche Preise erhalten, darunter den Nederlandse Muziekprijs, die höchste Auszeichnung der Niederlande. Der Schüler des legendären Rudolf Serkin tritt regelmäßig mit führenden Orchestern wie dem Royal Concertgebouw Orchestra, dem BBC Philharmonic Orchestra, dem City of Birmingham Symphony Orchestra, dem Hong Kong Philharmonic Orchestra, dem Orchestre National de France und dem Gewandhausorchester Leipzig auf. Zu den herausragenden Dirigenten, mit denen er zusammengearbeitet hat, gehören Riccardo Chailly, Bernard Haitink, Marek Janowski, Sir Roger Norrington, Marin Alsop, Sir Simon Rattle und Iván Fischer.

Neben seinen Aufführungen auf modernen Instrumenten hat sich Ronald Brautigam als einer der führenden Exponenten des Hammerklaviers etabliert, der mit Orchestern wie dem Orchestra of the Age of Enlightenment, Tafelmusik, dem Freiburger Barockorchester, der Wiener Akademie, dem Concerto Copenhagen und dem Orchestre des Champs-Élysées musiziert hat.

1995 begann Ronald Brautigam seine sehr erfolgreiche Zusammenarbeit mit dem schwedischen Label BIS. Seine Diskografie von bislang über 60 Aufnahmen umfasst sämtliche Werke für Klavier solo von Beethoven, Mozart und Haydn auf dem Hammerklavier sowie die Gesamtaufnahme (11 SACDs) von Mozarts Klavierkonzerten auf dem Hammerklavier mit der auf historischen Instrumenten spielenden Kölner Akademie. Zu seinen jüngsten Veröffentlichungen gehört ein begeistert aufgenommenes Album mit Mendelssohns Werken für Klavier und Orchester. Für seine Einspielungen hat er renommierte Auszeichnungen erhalten wie den Edison Klassiek Award, den Diapason d'Or de l'année, den MIDEM Classical Award und den Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik. Ronald Brautigam ist Professor an der Hochschule für Musik in Basel.

www.ronaldbrautigam.com

Die Kölner Akademie ist ein einzigartiges Ensemble mit Sitz in Köln, das Musik des 17. bis 21. Jahrhunderts auf modernen und historischen Instrumenten aufführt – mit eigenem Chor und international renommierten Gastsolisten. Das Ensemble ist bestrebt, sehr nahe an den Vorstellungen des Komponisten zu bleiben, indem es bei jedem Werk historische Sitzordnungen, kritische Editionen und adäquate Besetzungen berücksichtigt. Für seine herausragenden Leistungen hat das Orchester in aller Welt größten Beifall der Fachkritik erhalten. Viele dieser Konzerte wurden live im Rundfunk übertragen oder für das Fernsehen aufgezeichnet. Die Kölner Akademie hat mehr als 40 Ersteinspielungen unbekannter Werke vorgelegt, von denen mehrere mit Nominierungen und Auszeichnungen bedacht wurden. Konzertreisen nach Südamerika und Nordamerika sowie in den Nahen und den Fernen Osten befinden sich in Vorbereitung.

www.koelnerakademie.com

Michael Alexander Willens, der Künstlerische Leiter der Kölner Akademie, studierte bei John Nelson an der Juilliard School in New York und schloss mit Auszeichnung ab. Er setzte sein Studium bei Jacques-Louis Monod, Harold Farbermann und Leonard Bernstein in Tanglewood fort. Mit seiner breitgefächerten musikalischen Erfahrung verfügt Michael Alexander Willens über außergewöhnliche Kenntnis und Vertrautheit im Umgang mit Aufführungstraditionen vom Barock über Klassik und Romantik bis hin zur zeitgenössischen Musik sowie der Jazz- und Popmusik. Er hat Konzerte bei bedeutenden Festivals in Europa, Südamerika, den USA und in Asien dirigiert und dafür höchste Anerkennung erhalten, wie etwa von *Gramophone*: „Willens gelingt eine unfehlbar stilvolle und erfreuliche Interpretation“.

Über das Standardrepertoire hinaus widmet sich Willens der Aufführung von weniger bekannten zeitgenössischen amerikanischen Komponisten. Er hat zahlreiche Uraufführungen dirigiert, von denen viele von Rundfunk und TV aufgezeichnet und ausgestrahlt wurden. Auch der Aufführung und Aufnahme wenig bekannter Werke der Vergangenheit, die er in Ersteinspielungen vorlegt und in Konzerten aufführt, gilt Willens' großes Interesse. Als Gastdirigent hat Michael Alexander Willens Orchester in Deutschland, Polen, den Niederlanden, Brasilien, Kanada und Israel geleitet.

Les Concertos pour piano de Beethoven

Bien que Ludwig van Beethoven se soit illustré dans tous les genres musicaux, on peut affirmer sans crainte d'exagérer que le piano a été pour celui qui fut l'un des meilleurs pianistes de son époque doublé d'un improvisateur de génie, son terrain privilégié d'exploration musicale. Bien qu'il composera pour le piano seul pratiquement jusqu'aux dernières années de sa vie, sa surdité le contraindra à se retirer de la scène et son intérêt pour le concerto pour piano se réduira. Néanmoins, avec seulement cinq concertos répartis sur une vingtaine d'années, Beethoven parvint non seulement à conclure de brillante façon le concerto pour piano classique mais à établir un nouveau modèle : le concerto romantique, sorte de symphonie avec piano obligé, qui fera figure de référence tout au long du 19^e siècle et même au début du 20^e.

Le concerto pour instrument à clavier, clavecin d'abord, piano ensuite, existait certes depuis la première moitié du 18^e siècle, mais c'est Mozart qui le porta à un degré de perfection absolue. Au-delà de la maîtrise formelle, Mozart y créa une nouvelle dynamique entre le soliste et l'orchestre où, au cœur d'une véritable action dramatique sans parole, un dialogue instrumental est établi entre les protagonistes, «un peu comme dans les tragédies anciennes, où l'acteur exprime ses sentiments non pas au public, mais au chœur qui, à son tour, se lie intimement à l'action, se qualifiant ainsi pour prendre part à l'expression des sentiments» (Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 1793).

Lorsque Beethoven aborda à son tour le genre du concerto, il s'appliqua d'abord à reprendre le modèle mozartien. Mentionnons au passage qu'en plus des cinq concertos « officiels », Beethoven composa également avant son installation définitive à Vienne en 1792 au moins deux autres concertos pour piano dont l'un, un concerto en mi bémol majeur WoO 4, nous est parvenu sous la forme d'une partie de piano

et d'une réduction de la partie orchestrale. Diverses reconstructions en ont été proposées, dont une de Ronald Brautigam publiée en 2008.

Le premier des cinq concertos « officiels » de Beethoven au point de vue chronologique est le « second » en si bémol majeur op. 19, composé en grande partie alors que le compositeur se trouvait encore à Bonn, en 1788 et 1789. Trois autres versions seront réalisées (qui inclut probablement le remplacement du troisième mouvement pour celui que nous connaissons aujourd'hui) avant sa parution en 1801. C'est d'ailleurs avec cette œuvre que Beethoven fit ses débuts au concert à Vienne à la petite salle de la Redoute en 1795 sous la direction de Joseph Haydn mais, il semble que malgré l'accueil enthousiaste, il en sera insatisfait bien qu'il le rejouera à quelques reprises. En janvier 1801, il confiera à son ami et éditeur F. A. Hoffmeister : « Je ne mets le concerto qu'à dix ducats, parce que, comme je vous l'ai déjà écrit, je ne le donne pas pour un de mes meilleurs. » Excès de modestie ? Il est vrai qu'au moment de sa publication, plus de dix ans après sa composition, le langage stylistique de Beethoven avait considérablement évolué et que le concerto devait désormais sembler daté, et surtout trop proche de ses modèles.

Le « premier » concerto en ut majeur op. 15 fut, lui, composé à partir de 1795, c'est-à-dire après l'installation de Beethoven à Vienne. On sait qu'il le joua à quelques reprises, à Berlin, à Pressbourg (aujourd'hui Bratislava), peut-être à Budapest et à Vienne en 1796, à Prague en 1798 puis à nouveau à Vienne en avril 1800, dans une version remaniée. Avant sa publication, début 1801, la partie de piano fut encore une fois entièrement revue.

Après ces deux premiers concertos qui suivent encore de près les modèles de ses illustres prédécesseurs, Haydn et Mozart, le Concerto no 3 en ut mineur op. 37 marque une rupture et un profond changement stylistique. Sa genèse est longue : commencé en 1796, il ne sera terminé qu'en 1803, ce qui en fait un contemporain de la crise de 1802 dont le Testament de Heiligenstadt témoigne ainsi que de la

révolutionnaire Symphonie « Héroïque ». Le terrain émotionnel est désormais plus important et il est possible de considérer les œuvres composées à cette période comme le début du romantisme en musique. Le Concerto no 3 est, fait rare jusqu'alors, dans une tonalité mineure. Mieux : il est en ut mineur, la tonalité de l'héroïsme tourmenté chez Beethoven, celle de la marche funèbre de la troisième Symphonie, de la Sonate op. 13 « Pathétique » et de la cinquième Symphonie. On a suggéré que les concertos pour piano en ré mineur K 466 et en do mineur K 491 de Mozart que Beethoven appréciait particulièrement et avec lesquels son concerto partage certains traits, avaient pu servir de modèle. Créé en avril 1803 au Theater an der Wien, Beethoven en fut, comme d'habitude, le soliste. Le tourneur de page rapportera plus tard qu'au moment des répétitions, de longs passages de la partie de piano étaient vides car Beethoven avait manqué de temps : « Beethoven m'invita à lui tourner les pages, mais ciel ! C'était plus facile à dire qu'à faire. Je ne voyais guère que des pages blanches, tout au plus par-ci par-là quelques hiéroglyphes totalement incompréhensibles pour moi ; il jouait la partie principale presque entièrement de mémoire car il n'avait pas eu le temps comme cela lui arrivait souvent, de l'écrire complètement. » Après avoir consenti à la publication de ses deux premiers concertos dont il n'était pas complètement satisfait, il semble que cette fois Beethoven était content de cette œuvre car il en retarda sa publication, se réservant le privilège de briller avec elle jusqu'en 1804. N'avait-il pas écrit à son éditeur en 1801 : « une bonne politique de musicien demande que l'on garde quelque temps pour soi ses meilleurs concertos » ?

L'émancipation du modèle mozartien se fait sentir à partir de cette œuvre : s'affranchissant de l'obligation de plaire avec une musique brillante, il propose désormais une nouvelle conception du concerto où les rôles traditionnels de soliste et d'orchestre sont remis en question et où s'affranchit la dualité solo/tutti. De plus, la virtuosité est sollicitée encore davantage sans toutefois distraire du contenu mu-

sical ou diminuer le rôle de l'orchestre. L'écriture pianistique qui pousse l'instrument à ses limites témoigne de cette nouvelle approche ce qui a fait dire à certains commentateurs enthousiastes que Beethoven écrivait pour le piano du futur. Le choix des instruments pour cet enregistrement reflète cette évolution. Ronald Brautigam a choisi deux pianofortes réalisés par le facteur Paul McNulty : pour les trois premiers concertos, il joue sur une copie d'un instrument de Walter & Sohn de 1805. Les pianos de Walter, dit de l'école « viennoise », étaient particulièrement appréciés de Mozart qui louait leur sonorité chantante et pleine. Pour les deux derniers concertos à l'esthétique nouvelle, le pianoforte est une copie d'un instrument de Conrad Graf de 1819 couvrant six octaves et demi et dont la présence d'une pédale « una corda » est particulièrement mise à contribution dans le mouvement lent du concerto no 4. Plus robustes et plus sonores, les pianos construits par Graf étaient désormais les seuls capables d'exprimer l'énergie et l'intensité des nouvelles œuvres de Beethoven.

Composé en 1806, le Concerto no 4 en sol majeur op. 58 est contemporain de la quatrième Symphonie, du concerto pour violon et de la sonate « Appassionata ». Dès le début, une surprise : au lieu de l'introduction orchestrale traditionnelle, c'est le piano seul qui ouvre l'œuvre. Et délicatement de surcroît ! Certes, Mozart l'avait déjà fait (dans le concerto K 271 « Jenamy ») mais ici se dessine une nouvelle relation entre soliste et orchestre qui désormais travaillent ensemble beaucoup plus étroitement. L'élève de Beethoven, Carl Czerny, fit remarquer dans un texte consacré à l'exécution des œuvres pour piano de Beethoven qu'« il n'y a aucun doute que dans plusieurs de ses plus belles œuvres, Beethoven a été inspiré par des visions ou des images à partir de ses lectures ou de sa propre imagination fertile. » En l'absence d'esquisses et de témoignages de Beethoven, bien qu'il soit difficile de déterminer la source d'inspiration derrière cette œuvre, Adolph Bernhard Marx, un musicologue allemand du 19^e siècle, a suggéré que le récit d'Orphée arrachant

Eurydice aux furies des enfers par la seule force de sa musique avait servi d'inspiration au second mouvement, *Andante con moto*. Se déroulant dans le royaume des ombres, l'orchestre expose tout d'abord, à l'unisson, un thème lugubre, semblable à une marche auquel répond timidement le piano : Orphée s'adresse aux furies hostiles. Après un dialogue durant lequel les deux interlocuteurs présentent des arguments de plus en plus courts, les furies sont charmées, *decrescendo*, par le chant d'Orphée et s'effacent progressivement alors que le piano gagne en confiance et guide Eurydice à travers les ténèbres des enfers. Les trilles du piano font entendre le désarroi d'Orphée après qu'il ait trahit sa promesse et se soit retourné pour voir Eurydice derrière lui. Les furies réclament Eurydice qui retourne dans les ténèbres et l'orchestre reprend, *pianissimo* mais implacablement, les motifs entendus au début du mouvement.

Joué une première fois à titre privé au palais Lobkowitz à Vienne en mars 1807, le concerto fut créé en public le 22 décembre 1808 au Theater an der Wien dans le cadre d'un concert passé à l'histoire qui comprenait également la première des cinquième et sixième Symphonies ainsi que de la *Fantaisie chorale* pour piano, chœur et orchestre. Malgré une critique favorable («le concerto le plus admirable, le plus singulier, le plus artistique et le plus complexe de tous les concertos de Beethoven») écrira l'*Allgemeine musikalische Zeitung* dans son numéro du 17 mai 1809, au moment de sa publication), l'œuvre tomba dans l'oubli jusqu'à ce que Felix Mendelssohn l'inclut à ses programmes de concert à travers l'Europe dans les années 1830. Elle allait également devenir l'une des œuvres favorites de Clara Schumann qui l'inclut souvent à ses programmes de concert.

Ce concerto fut le dernier que le compositeur joua en public, sa surdité étant désormais quasiment totale. Il se lança donc dans la composition d'un nouveau concerto bien qu'il savait probablement qu'il n'en serait pas le soliste. Mais quel concerto ! Le Concerto no 5 en mi bémol majeur (une tonalité éclatante chez

Beethoven : celle de la symphonie « Héroïque ») est aujourd'hui l'un des plus connus de toute la littérature concertante. Précisions au passage que son surnom de « L'empereur » n'est pas de Beethoven mais plutôt de l'éditeur anglais et ami du compositeur, Johann Baptist Cramer. N'y cherchons pas un lien avec Napoléon (que Beethoven, on le sait, méprisait), il s'agirait plutôt d'une allusion au caractère « impérial » du concerto. Napoléon joua néanmoins un rôle au moment de la composition : Beethoven commença à y travailler en mars 1809 mais dut s'interrompre au moment des bombardements puis de l'occupation de Vienne par les troupes françaises. Ce climat peut expliquer la présence de rythmes martiaux, de thèmes agressifs, de motifs triomphaux, le ton proclamatoire du premier mouvement et la présence, dans les esquisses de commentaires comme « Angriff – Sieg » [Attaque – victoire] et « Auf die Schlacht Jubelgesang » [Vers les combats, chant de jubilation]. Le travail sur le second mouvement coïncida avec la déclaration de guerre de l'Autriche à Napoléon le 9 avril et on peut voir, toujours dans les esquisses, un témoignage de l'état émotionnel du compositeur qui écrivit sur la première page du second mouvement « Österreich löhne Napoleon » [Autriche, fais payer à Napoléon ce qu'il t'a infligé].

Beethoven n'a prévu aucune cadence dans ce concerto : la partie de piano y est si chargée et exige une telle virtuosité qu'elles y seraient redondantes. La création privée du concerto devra attendre janvier 1811 avec son dédicataire au piano, l'archiduc Rodolphe d'Autriche (à qui, du reste, le Concerto no 4 est également dédié) alors que la première publique aura lieu à Leipzig le 28 novembre 1811 avec un élève de Beethoven, Friedrich Schneider, au piano. Le triomphe que l'œuvre y remporta, alors qu'on loua son originalité et son énergie, ne se pas répétera pas trois mois plus tard, à Vienne, en février 1812 : on trouva son concerto trop complexe et trop long et reprochera au compositeur de trop se fier à son génie. Comme le quatrième concerto, le cinquième disparut lui aussi du répertoire et c'est Franz Liszt

qui contribuera à sa redécouverte en le jouant plus tard un peu partout en Europe.

Mais peu importe l'accueil que Vienne la conservatrice réserva au cinquième Concerto, en plus de devenir l'une des œuvres emblématiques de Beethoven, il marquait la naissance du grand concerto symphonique et son influence allait se faire sentir au cours du siècle à venir.

© *Jean-Pascal Vachon 2019*

Ronald Brautigam est l'un des musiciens les plus réputés de Hollande en raison non seulement de sa virtuosité et de sa musicalité mais également de l'éclectisme de ses intérêts musicaux. Il a remporté de nombreux prix dont le Nederlandse Musiekprijs, la récompense la plus importante dans le domaine de la musique en Hollande. Élève du légendaire Rudolf Serkin, Ronald Brautigam joue régulièrement avec des orchestres réputés comme l'Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre philharmonique de la BBC, l'Orchestre symphonique de Birmingham, l'Orchestre philharmonique de Hong Kong, l'Orchestre National de France et l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig. Il s'est produit sous la direction de chefs tels Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Marek Janowski, Roger Norrington, Marin Alsop, Simon Rattle et Iván Fischer.

En plus de ses prestations sur instruments modernes, Ronald Brautigam se produit également sur piano sur lequel il est devenu l'un des interprètes les plus réputés. Il travaille notamment avec l'Orchestra of the Enlightenment, Tafelmusik, l'Orchestre baroque de Fribourg en Allemagne, la Wiener Akademie, Concerto Copenhagen et l'Orchestre des Champs-Élysées.

Ronald Brautigam a amorcé en 1995 ce qui allait s'avérer une association fructueuse avec le label suédois BIS. Sa discographie qui en 2019 comptait plus de soixante enregistrements inclut l'intégrale de la musique pour piano seul de Beetho-

ven, de Mozart et de Haydn sur pianoforte ainsi qu'une intégrale en onze CD des concertos pour piano de Mozart, également sur pianoforte, en compagnie du Kölner Akademie qui joue sur des instruments anciens. Parmi sa production récente figure un enregistrement salué par la critique consacré à la musique pour piano et orchestre de Mendelssohn. Ses enregistrements se sont mérités des prix prestigieux incluant l'Edison Klassiek Awards, le Diapason d'Or de l'année, le MIDEM Classical Awards et le Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik. En 2019, Ronald Brautigam enseignait à la Hochschule für Musik à Bâle.

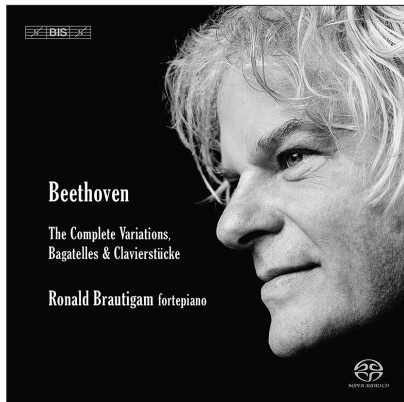
www.ronaldbrautigam.com

Basé à Cologne, le **Kölner Akademie** est un ensemble unique qui se consacre au répertoire du dix-septième au vingtième siècles, tant sur instruments anciens que sur instruments modernes avec son propre chœur et des solistes de réputation mondiale. L'ensemble s'applique à mettre en évidence les intentions du compositeur par le recours aux plans de salle originaux, aux éditions critiques et à l'instrumentation d'origine pour chaque œuvre. L'orchestre s'est mérité les plus hauts éloges à travers le monde pour ses interprétations exceptionnelles. Plusieurs d'entre elles ont été retransmises en direct alors que d'autres ont été filmées pour la télévision. En 2019, la Kölner Akademie avait réalisé plus de quarante premières mondiales au disque d'œuvres inconnues et plusieurs de ces enregistrements ont été mis en nomination et ont remporté des récompenses. En 2013, l'ensemble a effectué une tournée au Japon et à Taiwan. Parmi ses projets figurent des tournées en Amérique du Sud, du Nord, en Asie ainsi qu'au Moyen-Orient.

www.koelnerakademie.com

Michael Alexander Willens, directeur musical du Kölner Akademie (2019), a étudié la direction avec John Nelson à la Julliard School à New York. Il a également étudié avec Jacques-Louis Monod, Harold Farberman et Leonard Bernstein à Tanglewood ainsi que la direction de chœur avec Paul Vorwerk. L'expérience variée de Willens lui a procuré une connaissance exceptionnelle des pratiques d'interprétation du répertoire baroque, classique et romantique jusqu'à la musique contemporaine, y compris le jazz et la musique pop. Il a dirigé des concerts dans le cadre des festivals les plus importants d'Europe, d'Amérique du Nord et du Sud ainsi que d'Asie et a obtenu les meilleures critiques.

En plus du répertoire standard, Michael Alexander Willens se consacre au répertoire contemporain américain moins connu et a assuré de nombreuses créations dont plusieurs ont été radiodiffusées ou filmées pour la télévision. Il a également abordé avec enthousiasme le répertoire oublié du passé et a dirigé plusieurs concerts consacrés à celui-ci et a réalisé de nombreuses premières mondiales au disque. En plus de son travail avec le Kölner Akademie, Michael Alexander Willens s'est produit à titre de chef invité en Allemagne, en Hollande, au Brésil, au Canada, et en Israël.



The Complete Variations, Bagatelles and Clavierstücke
from the 11-second Bagatelle, Op. 119/10, to the monumental *Diabelli Variations*
TT: 6h 49m 23s 6 discs (BIS-2403 SACD)

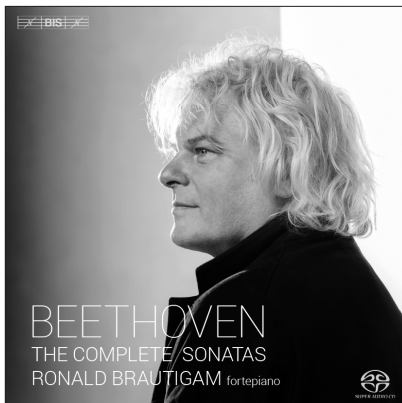
„Brautigams Lesart dieser ‚Kleinigkeiten‘ erweckt den Eindruck des So-und-nicht-anders ... Großartig!“ *Klassik-Heute.de* (Complete Bagatelles, Disc 1)

‘This is something of a highlight even of Brautigam’s brilliant Beethoven.’
MusicWeb-International.com (Variations 1796–1802, Disc 2)

‘A release that upholds the high artistic and technical standards of its predecessors and more.’ *Gramophone* (Rondos & Clavierstücke, Disc 4)

«Brautigam se lance avec une franchise d’allure, une détermination jouée... l’interprétation ne souffre aucun reproche et bénéficie d’une prise de son idéale.» *Diapason* (Diabelli Variations, Disc 6)

Also available as individual discs



The Complete Piano Sonatas

The 32 numbered sonatas, as well as the three 'Kurfürsten' Sonatas and other early works
TT: 10h 54m 22s 9 discs (BIS-2000 SACD)

Jahrespreis 2015 *Preis der deutschen Schallplattenkritik*; *Choc Classica*

"There is no other cycle on a fortepiano that comes close to the musical insights and magnificent technical accomplishment of Brautigam's playing..." *International Record Review*

„Brautigam hat die Aussagen der Beethoven'schen Tonsprache so verinnerlicht, dass sie trotz aller kleinen Rubati, der gesanglich wunderbar ausgeformten Melodien, der dunklen Gewitterwolken, die oftmals auftauchen, aber auch der Glückseligkeiten vollkommen natürlich daherkommen.“ *Piano News*

«Brautigam se révèle passionnant au jeu ample et généreux, et d'une grande pureté stylistique de bout en bout.» *Classica*

For details see www.bis.se



Michael Alexander Willens

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording: July 2017 (Nos 1 & 3) and July 2018 (Nos 2, 4 & 5) at the Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Cologne, Germany
Producer: Ingo Petry (Take5 Music Production)
Sound engineer: Christian Starke
Instrument technician: Paul McNulty

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit/96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Ingo Petry

Executive producers: Robert Suff (BIS) / Dr. Christiane Lehnig (Deutschlandfunk)

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2019
Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)
Cover image: Detail from a photo of a bust by Hugo Hagen (1818–71)
Photo of Ronald Brautigam: © Marco Borggreve
Photo of Michael Alexander Willens: © Clärchen Baus
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30

info@bis.se www.bis.se

BIS-2274 © & © 2019, Deutschlandradio / BIS Records AB, Sweden

